
Константин ФРУМКИН

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИГРЫ ВОКРУГ НАЦИЗМА И КОММУНИЗМА

(Размышления над фантастическими
романами 2013—2015 годов)

Невозможность серьезности

В России термин «постмодернизм» всегда будет ассоциироваться с культурой 1990-х годов. Именно тогда этот термин стал у нас популярным, именно тогда постмодерн распространился по российской словесности, приведя к появлению целой серии знаковых постмодернистских романов — таких, как «Чапаев и Пустота» Пелевина или «Бесконечный тупик» Галковского.

Однако этому термину можно предавать не только историческое, но и «типологическое» значение. В этом случае «постмодернистской» можно называть особую фазу развития любого художественного направления, которое само осознает свою истощенность, когда его творцы чувствуют пресыщенность и отсутствие возможности серьезного отношения к собственным занятиям — и поэтому ищут спасения в иронии, в комбинаторных играх с наработанными ранее материалами, в количественном увеличении используемых формальных приемов и упоминаемых фактов. Особенно заметно — можно даже сказать, болезненно заметно — наступление «постмодернистской» фазы становится в культурных проектах, включающих в себя решение идеологических задач. Например — в социальном романе. Или, как то происходит примерно после 2013 года в российской фантастике — в фантастическом романе, озабоченном историческими и политическими проблемами.

При наступлении постмодернистской фазы развития «идейный» роман продолжает сохранять все внешние приметы своего жанра, но и его автору, и его читателю все труднее сохранять серьезное отношение к содержательным высказываниям. И в качестве компенсации начинает разрастаться игровое начало, эстетизация, становятся все более изощренными приемы, с помощью которых это утратившее жало высказывание сервируется и подается.

При этом совсем необязательно, что сам автор романа менее серьезно относится к своим политическим или социальным темам. «Серьезность отношения» — интегральная величина, порождаемая всей сопутствующей обстановкой, серьезность

Константин Григорьевич Фрумкин — российский журналист, философ, культуролог. Автор книг и статей философской и культурологической тематики, в том числе на темы философии сознания, теории фантастики, теории и истории драмы, а также социальной футурологии. Один из инициаторов создания и координатор Ассоциации футурологов.

высказыванию придает ее контекст, порою трудно «родить» серьезность изнутри одного только литературного произведения. Но некоторой косвенной «уликой» против писателей, чувствующей утрату своей связи с социальной реальностью, является усиление формальных и игровых моментов в их творчестве.

Вообще говоря, писатель занимается эстетикой, когда «ищет новую форму», «новый способ высказаться». Такого рода поиск нужен, если писатель не хочет повторяться, не хочет быть банальным, не хочет затеряться среди многочисленных предшественников, работавших в той же традиции. Однако хитрость в том, что такого рода опасения вряд ли так уж сильно будут беспокоить писателя, если он чувствует актуальность стоящих перед ним идейных задач.

При этом стоит заметить, что «драйвером» развития фантастики, посвященной реальным историческим событиям и прошлым эпохам русской истории, всегда была пусть косвенная, но легко просматриваемая связь с актуальной политической повесткой дня. Это относится даже к самым низкопробным писаниям про пришельцев из будущего, ставших советниками товарища Сталина. Поэтому невозможно отделаться от ощущения, что постмодернистская фаза в развитии русскоязычной историко-политической фантастики наступила после того, как — или, по крайней мере, синхронно с тем — после прекращения серии массовых протестов в России вообще рассыпались последние останки «политики», после того, как все, кто ею интересовались в России, почувствовали свое бессилие и отрыв от хода истории.

В свете этого кажется, что постмодернизм является симптомом и инструментом декаданса.

Сомнения в стиле «Нуар»

Начать наш разговор стоит с вышедшего еще в 2013 году романа Андрея Валентинова «Нуар». Валентинов, профессиональный историк, известен как автор многочисленных фантастических романов, посвященных различным эпизодам российской истории, в том числе и, наверное, наиболее известного — вышедшего в 2007 году «Капитана Филибера», классического образца литературы о «попаданцах», где выходец из нашего времени попадает в прошлое и меняет ход истории. Что любопытно: автор «Капитана Филибера» вполне осознавал, что создал всего лишь еще одно из ряда подобных произведений, которые сам Валентинов оценивал как поверхностные по мысли и шаблонные по сюжетным ходам.

Очень часто, если писатель чувствует свою обреченность на повторение стереотипов некоей традиции — например, традиции детективов, — он начинает иронически дистанцироваться от нее, создавать пародии или эстетствующие преобразования жанра. Ирония по отношению к предшественникам была и у Валентинова, в тексте «Капитана Филибера» можно найти немало саркастических строк, посвященных прежним романам о попаданцах — однако на этом этапе Валентинов иронизирует не над самим жанром, но исключительно над невежеством и поверхностностью некоторых авторов. Любовь к русской истории уберегает Валентинова от того, чтобы начать «уничтожение» романа, ориентированного на ее осмысление: иронизируя над предшественниками, автор «Капитана Филибера» всего лишь требует от них большей глубины. Презрение к предшественникам не побуждает Валентинова отказываться от жанра.

Но вот совсем иную ситуацию мы застаем через шесть лет в «Нуаре».

Прежде всего, сюжет «Нуара» свидетельствует о том, что в альтернативно-исторической фантастике все простые ходы, способные изменить ход истории, уже отработаны, и теперь писатели, претендующие на качественное продолжение темы, должны

выдумывать что-то изощренное: в «Нуаре» речь идет о сохранении нацистского рейха, но не ради него самого, а как вызова для СССР, чтобы последний держал себя в форме, не вырождался и не пришел в конце концов к застою и гибели.

В то же время в «Нуаре» обсуждается такая болезненная тема, как правомерность использования нацизма в качестве антикоммунистического противоядия и возмездия большевикам, взвешивается, стоит ли, образно говоря, для борьбы с большевизмом продавать душу дьяволу — герой романа, бывший белогвардеец, с большим трудом и с беспокойной совестью пытается найти меру преступлений, на которые можно пойти ради борьбы с большевиками. Все это могло бы быть предметом жаркой дискуссии, однако не представляло собой эстетической проблемы — если бы сам автор, как это было в случае с «Капитаном Филибером», считал свои исторические идеи достаточными для оправдания написания романа.

Но вот альтернативно-исторических романов про фашизм и коммунизм становится все больше, и — так, по крайней мере, можно предположить — Андрей Валентинов в случае с «Нуаром» не счел возможным написать еще один, тысяча первый роман все о том же. Требовалась эстетическая инновация, и начался — пока еще медленный и несмелый — процесс уничтожения содержания формой.

Теперь обсуждение морально-политических вопросов затрудняется эстетическими усложнениями повествования, в том числе и постмодернистского свойства. Экспрессионистские видения главного героя разбавляют основное действие и уводят его в сторону от исторической интенции. Взаимоотношения коммунизма и фашизма предстают главному герою в качестве сюрреалистического сновидения, в котором беседу ведет скелет в эсэсовской форме. Самое же главное — обстановка, да и все действие романа подается как осознанная вариация на тему известного фильма «Касабланка» — фильма, снятого во время Второй мировой войны и потому вполне искренне заостренного на сопротивлении нацизму, однако вопиюще недостоверного с точки зрения деталей. Эта неточность, которая была лишь простительной небрежностью в старом фильме, в романе Валентинова превращается в доказательство иллюзорности всего происходящего. Название романа апеллирует к жанру старого кино, в тексте встречаются вставки «дикторского текста», некоторые герои, а также сюжетные коллизии романа имеют отчетливые прототипы в «Касабланке», финал романа двоятся — имеется «прокатная» и «режиссерская» версии и т. д.

В литературе мейнстрима факт эстетического эксперимента не стоил бы и упоминания, но в фантастике это всегда некое «отклонение», знаменующее неудовлетворенность писателя своим нахождением в «фантастическом гетто». В случае же с Андреем Валентиновым, который, с одной стороны, является признанным мэтром жанра, а с другой — профессиональным историком, поднявшим уровень обсуждения историко-политических проблем настолько высоко, насколько это возможно в развлекательной литературе, потеря доверия к обычному способу письма заставляет подозревать утрату веры в ценность обсуждаемой исторической проблематики. Эта проблематика все еще составляет идейную сердцевину романа, однако почему-то этого недостаточно — и нехватку ценности содержания приходится компенсировать блеском оригинальной упаковки.

Пересадка нацизма

Парадокс заключается в том, что историческая эрудиция сама по себе не является гарантией серьезного отношения к истории как к среде существования человека, —

может быть и наоборот, эрудиция поставляет материал для игр и умозрительных комбинаций, которые так и подмывает называть «пасьянсами».

Подобные мысли вызывает, например, еще один яркий экземпляр российской альтернативно-исторической фантастики — вышедший в 2014 году роман Дмитрия Казакова «Черное знамя».

Поднятая в «Знамени» тема одно время стараниями таких радикалов, как Александр Дугин или Эдуард Лимонов, даже была остроактуальной. Дмитрий Казаков размышляет над вопросом, возможна ли фашистская альтернатива коммунизму в русской истории XX века, и могла ли в России вместо социалистической революции произойти «консервативная». Образ фашистской России Казаковым проработан настолько тщательно, насколько это возможно в фантастике, о чем косвенно свидетельствуют и помещенные в конце романа справочно-биографические материалы, а также послесловие Андрея Валентинова. Приметой же декаданса является чрезмерная формалистичность, можно сказать, симметричная структурированность задачи, решаемой Казаковым.

Автор «Черного знамени» не просто рассказывает про Россию, в которой произошёл консервативно-революционный переворот, — нет, он решил с достаточно высокой степенью точности перенести на историю России историю нацистской Германии. Соответственно, Россия проигрывает Первую мировую войну, подписывает унижительный мир — и далее проходит все эпизоды истории Германии вплоть до развязывания агрессии и начала войны против коалиции ведущих держав. Придание имеющемуся комплексу культурно-исторических материалов чуждой, но уже готовой структуры — это формальная задача, которая не связана с политическим мировоззрением, а имеет внутреннюю, игровую и комбинаторную логику. Ей и подчиняется повествование, и в итоге Дмитрию Казакову оказывается просто нечего сказать содержательного.

На первый взгляд «Черное знамя» — это политическое высказывание — ну, о чем бы? — ну, например, о том, что «тоталитаризм — это не хорошо». Именно этому, скажем, посвящено сопровождающее роман послесловие Валентинова. Но на самом деле всякая мысль на эту тему давно банальна, а суть удовольствия, которое здесь предполагается, в карнавальной игре по комбинированию исторически нагруженных знаков.

В «Знамени» несколько таких игр. Первая игра — вообразить, как бы выглядели реалии Третьего рейха, если бы их начали реализовывать на российской почве. Партия остается партией, фюрер называется вождем, вместо СС — Народная дружина, вместо гестапо — жандармы (но в черных мундирах), вместо «условных» древний арийцев — столь же условные Чингисовы монголы, вместо «Анненэрбе» — «Наследие», вместо группенфюреров — темники, вместо министерства пропаганды — министерство мировоззрения. Можно играть, ища аналогии персон гитлеровского режима: а кто у нас вместо Гитлера? А кто вместо Геббельса? А вместо Гимmlера?

Еще одна игра: расставлять в новых реалиях людей из реальной истории. Большинство персонажей романа носят фамилии исторических деятелей, причем при новом режиме карьеру — попеременно — сделали и те, кто в нашей реальности ее делал при советском строе, и те, кто оказался в эмиграции. Роль идеологов «нацистской партии» играют эмигранты-евразийцы, СС возглавляет умерший в эмиграции Хан Хаджиев, а первым президентом «веймарской» республики в 1917 году почему-то избирают Витте, хотя в нашей реальности его и в живых не было.

И еще одна игра — идеологическая: представлять цитаты из трудов евразийцев как лозунги правящей партии.

И детективный (впрочем, не очень лихо закрученный) сюжет, и заканчивающиеся самоубийством история «прозрения» главного героя оказываются лишь поводом для панорамного путешествия по карнавалу — карнавалу, где Тухачевский смеяет генерала Корнилова на посту военного министра Вечной империи.

История XX века столь ярка, она сформировала столь характерные личности, что из нее легко сделать карнавал, все начать менять местами, переодевать мундиры, использовать и приемы контраста и сходства.

Политическая актуальность создает иллюзию, что этому карнавалу свойственно нечто вроде идейности, хотя торжествует главная идея постмодернизма — все возможно, и все остается тем же.

«Черное знамя» не может дать новой оценки нацизму, поскольку нацизм, «выполненный» из новых фамилий и географических названий, передвинутый из Германии в России, остается все тем же самым, немецким по исходной версии нацизмом и все имеющиеся ему исторические оценки, которые Казаков и не пытается реформировать, остаются все теми же, давно известными и в равной степени применимыми к русскому фашизму как к немецкому нацизму. Казаков мог бы ответить на вопрос, в чем была бы специфика русского фашизма по сравнению с нацизмом, — но автор «Черного знамени», подчиняясь формальной задаче имитировать именно немецкую версию, делает в этом направлении удивительно мало.

Пасьянс — малокреативная информационная машина, он не может родить ничего нового, сверх того, что в него было вложено исходно — например, что «нацизм — это плохо».

Спасти Третий рейх

Такая же, как и в «Черном знамени», игра с историческими лицами, только уже наоборот, не русской, а немецкой — нацистской — истории, ведется в обширном, выходящем в 2013—2014 годах романе Андрея Мартыянова и Елены Хаецкой «Der Architekt». Его тема — альтернативная история Третьего рейха, в которой здоровым силам внутри нацистского режима — в том числе участникам операции «Валькирия» — уже в 1943 году удается уничтожить Гитлера и заменить нацистский режим более приличными деятелями, причем канцлером становится известный своими организационными способностями гитлеровский министр вооружений Альберт Шпеер.

Подбор исторических лиц, которые можно было бы использовать в новой версии событий, проработка их биографий, тасовка известных исторических деятелей в новых обстоятельствах — увлекательная задача, и к тексту «Der Architekt», как и к тексту «Черного знамени», прилагаются биографические справки. Однако за решением этой увлекательной задачи несколько пропадает смысл всего проекта.

Третий рейх вот уже многие годы вызывает пристальный и порою болезненный интерес. В России есть множество поклонников этого периода германской истории и есть множество тех, кто пусть без всякой любви, тем не менее активно интересуется им. Альтернативно-исторический роман, в котором Третий рейх был бы спасен, победил, эволюционировал или вступил бы в союз с СССР ради борьбы с проклятыми англосаксами (как в романе Романа Германова «Повесить Черчиля») — такой роман, конечно, отвечал бы запросу некоторой публики, может быть, бессознательному запросу. Таких романов уже написано множество, хотя талантливых вещей среди них вроде бы не было. Роман, в котором спасается не нацизм, а Германия от нацизма — причем роман, написанный в России и для русского читателя, — просто непонятно, на какой вопрос отвечает. Более того, такую задачу в воображении

решить можно предельно легко — просто не дав Гитлеру прийти к власти или свергнув его, скажем, в 1939 году.

Фактически в замысле «Der Architekt» виден конфликт между двумя ролями писателя — ролью исторического мыслителя и ролью угождающего вкусам публики мифолога.

Только Третий рейх, его обстоятельства, реалии, символика, только его деятели, начиная с Гитлера, обеспечивают интерес к материалу и читателей, и, что особенно важно, самого писателя. Однако как исторический мыслитель Андрей Мартьянов видит бесперспективность гитлеровского режима и понимает необходимость его устранения. Авторы «Der Architekt» встали перед парадоксом — нахождение оптимального ответа убивало бы интерес к задаче. Поэтому «Der Architekt» должен был совершать нечто самопротиворечивое: преодолевать нацистский режим, но, насколько возможно, исключительно в обстановке и среди реалий нацистского режима, чтобы не уйти из сферы мифов, интересных для коллективного бессознательного. Поэтому и дата убийства Гитлера была выбрана предельно точно — 1943 год, когда обреченность рейха еще не была абсолютно явна, но когда все его потенции — в том числе курьезные и самоубийственные — проявились в максимальной степени.

Почему вообще нас должен интересовать Третий рейх? Как раз сами Мартьянов и Хаецкая в своем романе убедительно показывают, что ничего интересного с цивилизационной точки зрения, никакой новой возможности для человечества он не представлял, наоборот — он был варварским и неумелым растрачиванием индустриального и культурного потенциала Германии, созданного до нацизма. Но начать вносить в этот неудачный «исторический механизм» исправления — значит, собственно говоря, отменять именно то, почему мы Третьим рейхом интересуемся, — отменять нацизм с его мифологией, злодеяниями и авантюрами. Исторический проигрыш и способность привлекать к себе внимание у Третьего рейха неразделимы. Интерес к Третьему рейху придумал не Мартьянов, но идя навстречу общественному запросу на игры с историей Третьего рейха, авторы предприняли исследование, которое убедительно показало, что запрос был напрасным.

«Der Architekt» и «Черное знамя» служат классическими примерами ситуации, когда работа с выбранным культурным материалом приносит самодовлеющее удовольствие помимо всякой сверхзадачи — так что последняя принимается формально, а иногда и с серьезными внутренними противоречиями, что не мешает постмодернистской игре, но заставляет задуматься об общей ситуации, в которой создаются подобные тексты.

Императорский сюрреализм

Еще одна появившаяся в 2014 году разработка альтернативной истории — роман известного киносценариста Юрия Арабова «Столкновение с бабочкой». В отзывах на него часто встречается эпитет «сюрреалистический», а в издательской аннотации жанр «Бабочки» обозначен как «роман-сновидение, роман-парадокс». Эти оценки вполне обоснованны и в то же время неверны, — в намерение автора не входило создание поражающих воображение фантазмагорий ради них самих, но попытки исправления русской истории приводят именно к такому результату, так что все события «Столкновения» неправдоподобны, а все герои — карикатурны.

Особенно карикатурно изображается Ленин, при этом изображение Ленина в Женеве является — на что автор открыто намекает — пародией на аналогичную главу в «Красном колесе» Солженицына. Солженицын также изображает Ленина

недоброжелательно и сатирически, а у Арабова получается сатира на сатиру, сатира в квадрате, где Ленин жадно съедает одиннадцать пирожных с кремом, мучается животом и кричит, что его отравили.

Вообще многие эпизоды романа напоминают приписываемые Хармсу исторические анекдоты, несмотря на серьезность посылки — роман Арабова рассказывает о том, что бы было, если бы Николай II не отрекся в феврале 1917 года от престола, а остался бы при всех дальнейших перипетиях русской истории — и при Керенском, и при Ленине — как нечто вроде конституционного монарха. И были бы тогда невозможные вещи. Вот царь Николай случайно встречается с Лениным на железнодорожном полустанке. Вот летом 1917 года император приходит в Смольный и жалует Троцкому на украденные из кармана часы. Вот избежавшие расстрела в Ипатьевском доме царевны ходят на танцы в Главполипросвет, учатся танцевать фокстрот с матросами, курить и ругаться. Вот император характеризует Сталина как человека, который «мухи не обидит». Вот Ленин оправдывается перед Николаем II за расстрел в Ипатьевском доме — такая сцена могла бы произойти только на том свете, и потусторонность происходящего свидетельствует против отношения к сюжету «Столкновения» как к возможному сценарию — не фильма, но русской истории.

Император, в отличие от Ленина, изображен скорее благоговейно, но и это благоговение превращается в карикатуру. Император предстает святым простаком, «человеком дождя», своей слабостью и бездействием изменяющим ход истории. Впрочем, как и Дмитрий Казаков в «Черном знамени», Юрий Арабов ставит перед собой формальную задачу инвертирования готовой событийной структуры — он желает повторить все важнейшие события послереволюционной российской истории, но сдвинуть их характер, поскольку на них влияет присутствие не отрекшегося от престола царя. В результате штурм Зимнего был — но поскольку дворец принадлежит царю, Временного правительства в нем не было, и штурм не имел никакого значения. Учредительное собрание не разгоняют, и оно становится при большевистском Совнаркоме оппозиционным парламентом. В Доме Ипатьева расстреливают не императора, а, наоборот, Свердлова и Сталина. Гражданской войны нет. Ленин не умирает в 1924 году, а толстеет и берет взятки за концессионные соглашения. Троцкий скучает без войны и просится в Америку.

Как и авторы других вышедших одновременно с «Бабочкой» альтернативно-исторических романов, Арабов относится к истории крайне серьезно, в конце романа имеются хотя и не биографические справки, но перечень фамилий историков, на которые опирался автор, как и многие писатели, чья политическая ангажированность бьет через край чисто литературной формы, Арабов часто переходит к публицистике, в тексте романа регулярно встречаются вполне серьезные размышления не об альтернативной, а о реальной истории. Как и многие иные произведения исторической фантастики, «Столкновение с бабочкой» порождено вполне искренним и через боль выросшим осознанием недолжного в исторической реальности. Однако единственным инструментом реализации этого осознания становится абсурд, абсурд ироничный, скорее хармсовский, чем кафкианский, наслаждение парадоксом.

В отличие от других вышедших почти одновременно альтернативно-исторических романов, «Столкновение» отрицает свое содержание и свою историко-политическую интенцию не игровой формой, а внутренней иронией и сюрреалистической — если не цирковой — комичностью событий, между строк демонстрирующей невозможность самой себя. Автор фактически признается, что только в нелепом до абсурда сновидении можно изменить то, что недолжно, и тем самым отрицает собственную задачу. Развилки истории возможно не обсуждать,

а сопровождать аккомпанементом из абсурдистских анекдотов, хотя абсурд здесь и не закрывает скорбь автора — но показывает невозможность альтернативы.

Истории не существует

Именно на фоне таких фантастических романов, как «Нуар», «Черное знамя», «Столкновение с бабочкой» и «Der Architekt», то есть романов историко-политических, затрагивающих проблематику фашизма и коммунизма, следует рассматривать известный роман Марии Галиной «Автохтоны», ставший ярким литературным событием 2015 года и получивший достаточно обширную (и в основном положительную) критику. Сравнение это полезно потому, что эстетика «Автохтонов» носит ярко выраженный динамический характер, то есть невооруженным глазом видно, откуда и куда двинулся автор, роман буквально запечатлевает его в движении, в процессе эволюции художественного метода.

Исходная точка, от которой автор «Автохтонов» отталкивается, — это наша криптоисторическая фантастика, которую Галина одновременно и ложно имитирует, и разрушает, и преодолевает, не отказываясь тем не менее от некоторых реликтовых жанровых примет.

«Автохтоны» несут на себе многочисленные «родимые пятна» романа, затронутого исторической и политической проблематикой, в нем можно найти множество примет принадлежности к соответствующей литературной традиции. Однако роман расправляется с этой традицией с помощью классических методик постмодерна — с помощью иронии, с помощью отказа от концепции истины, с помощью нагромождения симуляционных культурно-исторических «материалов», которые неизменно оказываются — как и следует из духа постмодерна — лишь фальсификациями, скрывающими другие фальсификации, знаками отсылающими к знакам.

Основная мысль романа, высказанная одним из персонажей и фактически определяющая гносеологию, с позиции которой написаны «Автохтоны»: история есть то, что о ней говорят люди, а люди склонны исказить факты, фантазировать и противоречить друг другу. Типологическими персонажами «Автохтонов» являются экскурсоводы — те, что рассказывают легенды, и разобраться, что в этих легендах правда, а что выдумка, созданная в угоду туристам, совершенно невозможно. Тем не менее хотя прорваться через систему отсылающих друг к другу симулякров невозможно, но характер интереса героев, прорывающихся сквозь пелену миражей и создающих новые миражи, вполне определен: это история XX века, это сложная история Западной Украины между Польшей, СССР и Германией, это фашизм и коммунизм, это судьба художников и деятелей искусства в их взаимодействии с властью, это все та же булгаковская проблематика порожденной художником магии, которая бы ему позволила выйти из задаваемых властью пределов.

В сущности, Галину не интересует ничего, сверх того, что еще недавно вполне серьезно интересовало и публицистов, и историков, и политизированных писателей-фантастов. Правда, «Автохтоны», в отличие от «Черного знамени» или «Столкновения с бабочкой», нельзя отнести к «исторической метапрозе», поскольку Галина не упоминает в своем повествовании имена реальных исторических деятелей. Однако ценностная ориентация на историю все же остается, поэтому в «Автохтонах» создается искусная имитация исторических сведений и биографий исторических деятелей, которые затем становятся объектом постмодернистской иронии и скептицистских разоблачений. Тут возникает несколько слоев чисто литературных игр — например, все фамилии в «Автохтонах», как правило, «говорящие»

и отсылают к известным лицам — от русского философа Шпета до персонажа Кира Булычева доктора Верховцева. Этот сравнительно маловажный литературный прием позволяет еще точнее увидеть соотносимость «Автохтонов» с выходящими одновременно альтернативно-историческими романами: ведь в произведениях Марьянова, Арабова и Кузнецова герои тоже носят фамилии исторических лиц, но у них персонажи как бы соответствуют своим историческим прототипам, в то время как у Галиной герои — тоже исторические деятели, но не имеющие прототипов — носят чужие, принадлежащие другим историческим лицам фамилии. Это отношение к фамилиям таким образом и объединяет роман Галиной с традицией альтернативно-исторической фантастики и отделяет его от нее.

Конечно, в легендах, оживающих на страницах «Автохтонов», воплощается не только мнимая история, но и всякого рода фольклор, нечисть, слухи о контактах с инопланетянами и об алхимических рецептах — то есть культурным «базисом» «Автохтонов» являются городские легенды в самом широком значении, — однако у нас в России большую часть городских легенд неизменно составляют сюжеты с упоминанием власти, войны, КГБ и гестапо. Эти сюжеты Галина дезавуирует с помощью разветвленной системы игровых приемов — однако в этих приемах, как и в этих сюжетах, нет ничего нового, а новое заключается в том, почему эти сюжеты, которые уже два с половиной десятилетия «обсасываются» нашей культурой, вдруг встретились с методикой дезавуирования, тоже, казалось бы, давно вышедшей из моды.

Фазы утери серьезности

Для всего есть свои причины, для литературного постмодерна тоже находится новая работа в русской литературе — причем именно в окрестностях исторической проблематики. Отчасти это вызвано действительно «пресыщенностью» русской культуры историческими фабулами — ведь после перестройки наша культура была уже не столько литературно, сколько именно историкоцентрична, и сказать что-то принципиально новое тут становится трудно, потому и возвращение постмодернизма уже не в литературу, но именно в исторически ориентированную литературу становится приметой эпохи — иллюстрацией того могут служить романы Романа Шмаракова и Евгения Водолазкина, профессиональных гуманитариев, докторов филологических наук, использующих свою эрудицию не для реконструкции истории — кому это теперь нужно? — а для создания прихотливых, тонко стилизованных, но неизменно игровых вариаций на исторические темы.

Однако все же главной причиной для очередного извода постмодернизма является не пресыщенность, а обрыв той нити, которая соединяла интерес истории с политической повесткой дня, то есть, попросту говоря, сознание того тупика, в котором оказался любой социальный активизм, любая политическая практика и, соответственно, социальная и историческая мысль как интеллектуальная инфраструктура этих практик.

Впрочем, в литературе «тупик» — это не состояние, а процесс, сопряженный со специфическими духовными эволюциями.

Андрей Мартьянов, Юрий Арабов и Дмитрий Кузнецов раскладывают пасьянсы из известных лиц немецкой и русской истории, создавая игру, которая во многом держится на воспоминаниях о времени, когда тема была актуальной. «Der Architekt» и «Черное знамя» — в значительной степени результат инерции нашего политизированного коллективного сознания, которое не может быстро отказаться от обсуждения любимых вопросов, но уже начинает понимать, что действует всего лишь

по инерции. «Столкновение с бабочкой» — скорее плод отчаяния того же коллективного сознания, понимающего, что сценарий спасения может выглядеть лишь сюрреалистически и неправдоподобно. Мария Галина подхватывает эту игру и создает пародийную имитацию политически значимых сюжетов, при этом тут же отказываясь от сочиненных историй, демонстрируя невозможность реконструкции их аутентичных версий и таким образом насмехаясь над самим интересом к истории. В финале «Автохтонов» главный герой принимает здоровое (по меркам романа) решение не пытаться разобраться, «что же там было на самом деле», и уехать из полного псевдотайн города.

Если Мартьянов, Кузнецов и Арабов создали энциклопедически проработанные альтернативы реальной политической истории, то Галина — энциклопедически проработанную гносеологию подобных альтернативных историй, демонстрируя механизм создания мифов, их разрушения и отказа от окончательных вердиктов по поводу их достоверности.

В общем и целом Мария Галина прежде всего демонстрирует следующую — после Валентинова, Мартьянова, Кузнецова — фазу прогрессирующего декаданса литературно-философской мысли, а именно новую фазу в процессе утраты серьезности по отношению к истории и политике — при сохранении реликтовой любви к ним как к формам фольклора. В романах Мартьянова и Кузнецова еще можно увидеть страстное, хотя и явно неудовлетворенное желание политического высказывания — Галина проблематизирует само это желание и иронизирует над ним.

Можно и еще сильнее уменьшить серьезность, можно и еще больше отдалиться игре в ущерб социальной ангажированности — на умозрительной линии, условно проводимой от «Черного знамени» к «Автохтонам», роль следующей точки может играть роман Сергея Носова «Фигурные скобки» — лауреат премии «Национальный бестселлер» за 2015 год. Этот роман знаменателен тем, что, не обладая никакими бросающимися в глаза признаками интереса к политической истории, тем не менее имеет множество параллелей с «Автохтонами».

Как и в «Автохтонах», в «Фигурных скобках» мы видим героя, приезжающего в другой город, и оказывающегося там в атмосфере тайн и загадок, которые он то ли пытается, то ли не пытается разгадать, и в конце концов, ничего не разгадав, он уезжает — финальный отъезд героя и в «Фигурных скобках», и в «Автохтонах» обманывает желающего ясности читателя, посылая ему абрамовское «Потому что потому».

Впрочем, если приглядеться, в романе Носова можно увидеть слабые, совсем уже остаточные следы интереса к политическому — в романе среди персонажей можно увидеть и некий аналог кандидата в президенты России целителя Грабового, обещающего воскрешать мертвых, и мага, способного совершать политические изменения в далеких странах, и — как и в «Автохтонах» — намеки на тайные общества, устраивающие сверхъестественные эксперименты над человеческой личностью. Впрочем, как и в «Автохтонах», серьезно к этому лучше не относиться — может быть, сведения об экспериментах лишь фальсифицированы, может быть, все маги лишь шарлатаны. Мария Галина в «Автохтонах» несерьезно относится к истории, но очень серьезно к задаче доказательства невозможности ее реконструировать. В «Фигурных скобках» и эта задача затрагивается лишь поверхностно, в конце концов, действие романа происходит на съезде фокусников и экстрасенсов, и слишком серьезное отношение к их трюкам — дурной тон, а навеваемый ими флер таинственности — уже даже не литературный, а сценический прием.

И «Автохтоны», и «Фигурные скобки» служат примерно одной и той же метаидее — что при желании в мире можно увидеть много таинственного и чудесного, но при отсутствии желания невозможно доказать, что оно действительно есть —

и в этом случае чудеса оказываются развлекательным трюком. Разница между двумя романами в том, что «Фигурные скобки» не пытаются даже и имитировать серьезные историко-политические и историко-культурные нарративы, и, если не считать некоторых «реликтовых» намеков, имитируют сюжеты совсем уже «фольклорные», вроде переселения душ.

Нацизм без смысла

Удивительным образом гармонично с изданием таких романов, как «Der Architekt», «Черное знамя» и «Автохтоны», совпал выход первого сезона американского сериала «Человек в высоком замке» — тоже своеобразной «игры» на темы фашизма. Разумеется, сравнивать культурные ситуации в России и США нельзя, и тем не менее есть одно поверхностное совпадение: в США, как и в России, по инерции испытывают некоторый интерес к теме гитлеризма, в сущности, уже не имея ни актуальных причин для этого, ни новых содержательных подходов к проблеме.

Формально сериал является экранизацией романа Филиппа Дика, написанного в 1962 году, то есть в эпоху, когда осмысление феномена нацизма казалось куда более злободневным — ведь еще в 1973 году Фромм создает знаменитый трактат о психологии Гитлера. Сам Филипп Дик, немец по национальности, питал, как и многие тогда, неподдельный интерес к теме и в одном своем романе говорил, что важнейшим достижением мировой культуры является советский танк Т-34, поскольку он спас мир от нацизма, а в другом романе позволял в мире будущего немцам занять господствующие позиции в ООН, то есть все-таки как бы давал Германии править миром. Кроме того, Филипп Дик писал свой роман в обстановке 60-х годов, когда зарождался интерес к мистическому опыту, наркотикам, буддизму, измененным состояниям сознания, — и потому идея, что истинная реальность проигрывает нацистам прикрыта иллюзорной реальностью их победы, тоже была и модной, и в некотором — не политическом, но культурологическом смысле — актуальной.

Сейчас обе эти темы — и нацизма как политической опасности, и иллюзорности бытия — потеряли свою актуальность, к осмыслявшим их концепциям уже нечего добавить — по крайней мере, сценаристам сериалов. Авторы экранизации встали перед задачей влить новое вино в старые мехи, поэтому они далеко ушли от сюжета романа, тем более что сама исходная сюжетная посылка — поверженная Америка под властью Германии и Японии — после всех прошедших со времен выхода романа десятилетий, после многочисленных антиутопий, после того, как Америка в кино отдавалась под власть то диктаторам, то СССР, то инопланетянам, после победы нацизма в романе Роберта Харриса «Фатерланд» и снятом по его мотивам фильме — уже чем-то новым не является. В итоге авторы фильма вовлекают зрителя в длинную череду детективно-шпионских интриг с неясной конечной целью, и остается впечатление, что сценаристы сами не знают — по крайней мере, пока еще не решили, — куда же, к какой сюжетной сверхзадаче им двигать действие сериала. Любопытно совпадение одного сюжетного хода в «Der Architekt» и «Человеке в высоком замке» — в обоих произведениях важнейшим действующим лицом становится Гейдрих, в исторической реальности погибший в 1941 году, а в романе и в сериале выживший и плетущий заговоры против Гитлера.

Нацизм всегда был богатейшим — может быть, даже самым богатым из всех возможных — источником образов и сюжетов для кинематографа, и теперь — в случае с «Человеком в высоком замке» — сценаристы просто не знают, что еще нового можно из него выжать. Ну и конечно, наличие двух параллельных

реальностей — нашей исторической реальности, в которой нацизм проиграл, и альтернативной реальности, в которой живут герои сериала и где нацизм выиграл — ни в коем случае не является политическим или социально-философским высказыванием. О появляющихся в сериале кинолентах, на которых запечатлена кинохроника из «нашей» реальности, где нацизм проиграл, можно сказать что угодно: что они носят метафизический или мистический характер, что они воплощают саму идею фантастики как строительства альтернативных миров, что они символизируют наличие в истории свободы и развилки, что они являются необъяснимой сверхценностью или просто поводом для движения сюжета — но безусловно то, что эти киноленты, как и разворачивающееся вокруг них детективное действие, не связаны с осмыслением той политической и исторической альтернативы, о которой они вроде бы повествуют. Вообще, в первом сезоне «Человека» смысл этих пленок и причина их ценности так и не объясняются — и эта необъясненность представляется не случайной: за ней стоят нежелание и невозможность сказать что-то новое о самом нацизме.

В политической истории России 2011–2012 годы запомнились массовыми протестами. После их бесплодного завершения происходящее во внутренней политике страны многие стали характеризовать как «застой» и «реакцию», а затем Россия вступила в эпоху внешнеполитических конфликтов. На этом фоне ряд известных и талантливых писателей-фантастов — а также один не замеченный ранее своим интересом к жанру киносценарист — опять обратились к истории, стали искать в ней развилки, но при этом явно осознавали, что сам по себе интерес к истории не может быть оправданием творчества, его надо подкрепить решением чисто эстетических задач — и тем самым отчасти ослабить.

Простота письма в художественной литературе сама по себе еще не достоинство.

То же самое можно сказать и об интересе к истории: писатель не обязан заниматься ей всерьез, к тому же, имея в виду политическую актуальность, история может быть лишь материалом, поводом, как говорил Александр Дюма — вешалкой.

И все же искренний интерес к социальной, политической, исторической проблематике, скорее всего, удовлетворится простыми стилистическими решениями — просто чтобы не затемнять мысль.

Но в обстановке декаданса и простота метода, и целеустремленность мысли не являются важными ценностями.